

VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
FAKULTY OF FINE ARTS

VÝTVARNÁ TVORBA
FINE ART PRACTISE

ATELIÉR KRESBY A GRAFIKY
STUDIO OF DRAWING AND PRINTMAKING

MIZENÍ A CHYBĚNÍ
MISSING AND DISAPPEARING

DOKUMENTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE
DIPLOMA THESIS DOCUMENTATION

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

Mgr. Bc. JAN LANGER

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

doc. Mgr. Art. SVÄTOPLUK MIKYTA

OPONENT PRÁCE
OPPONENT

doc. Mgr. VLADIMÍR HAVLÍK

BRNO 2017

DOKUMENTACE VŠKP

OBSAH:

OBRAZOVÁ ČÁST

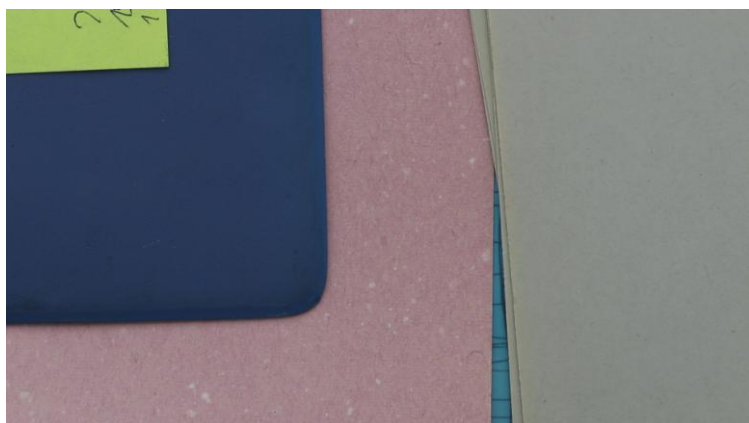
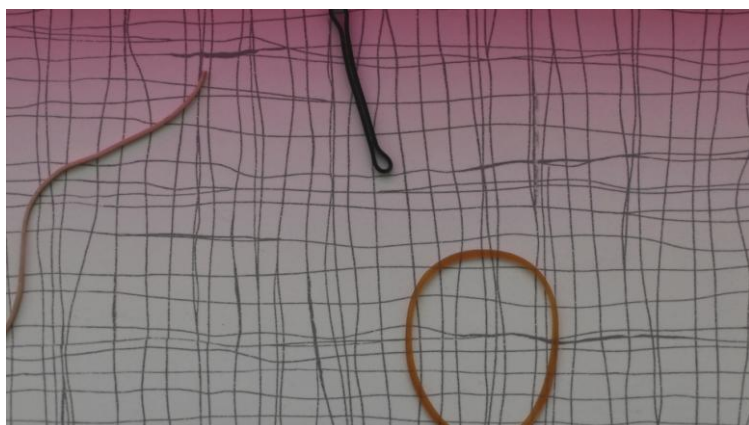
s. 4-11

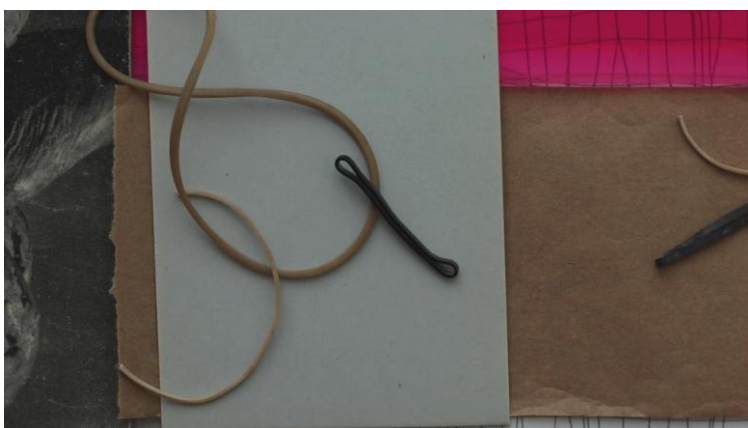
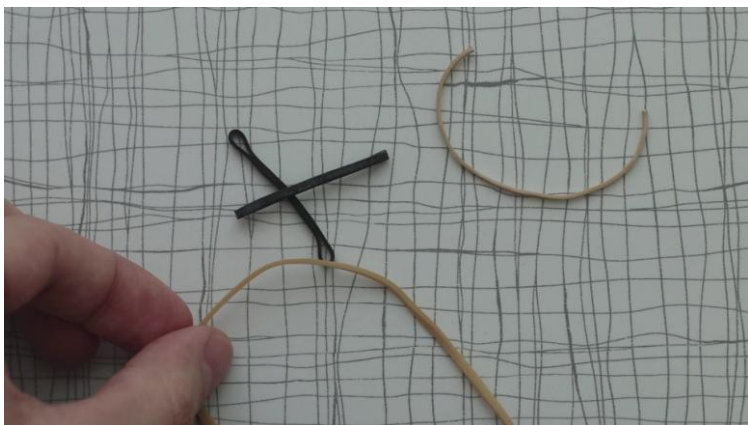
TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

s. 12-19

OBRAZOVÁ ČÁST

V dokumentaci VŠKP je předkládána fotodokumentace kreseb a videí, které budou součástí výsledné diplomové práce předložené k obhajobě. Diplomová práce bude mít instalační definitivu.

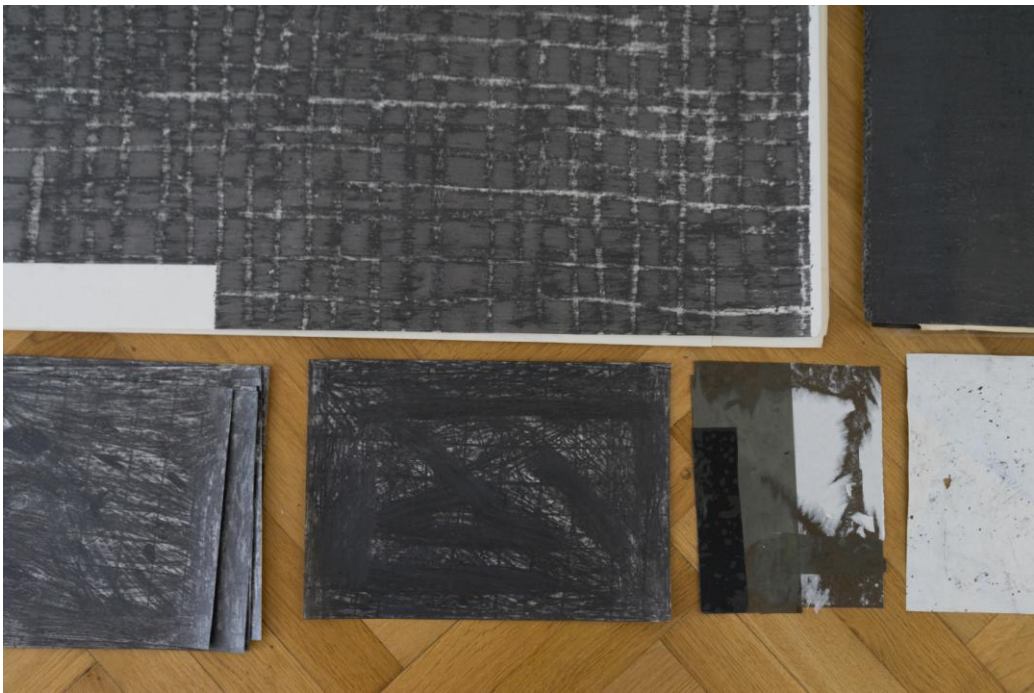
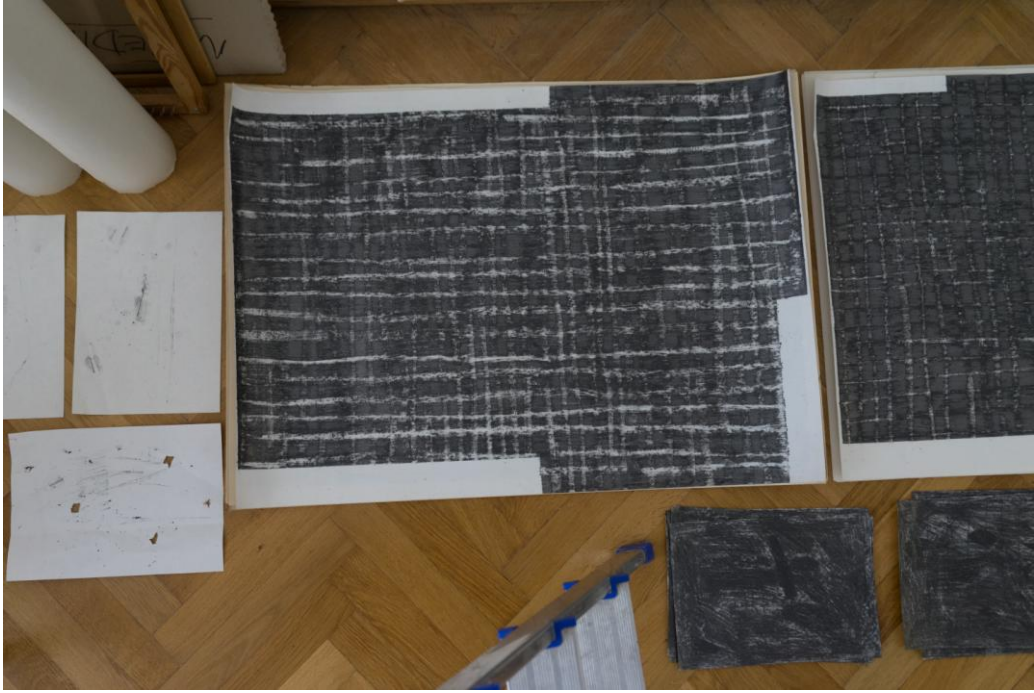


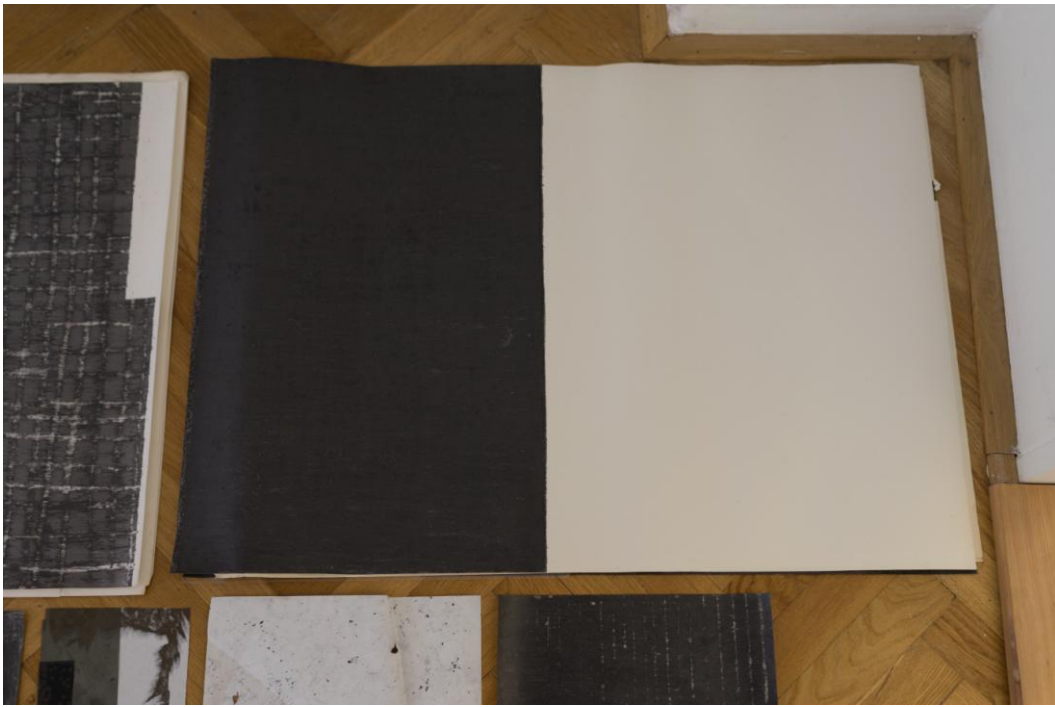
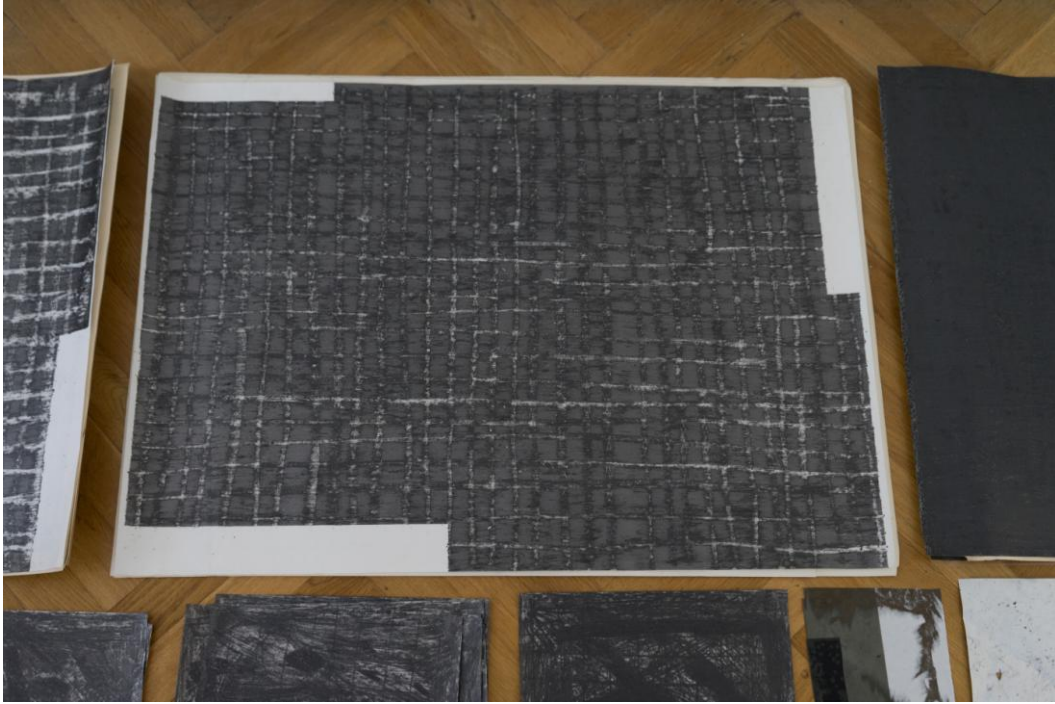


Obr. 1-7: Bez názvu, FullHD video, 2017











Obr. 7-19: Bez názvu, kombinovaná technika, různé rozměry, 2016-2017

TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

ŠPINAVÉ RUCE, PRÁZDNÁ SÍŤ

DIRTY HANDS, EMPTY NET

Anotace práce

Ve své práci se dlouhodobě zabývám fenoménem kresby, zejména jejími výrazovými možnostmi, jejím místem v běžném životě, analýzou základních kresebných obrazotvorných prvků a jejich (ne)hmotné podstaty, ale i vzájemným vztahem kresby a myšlení. Ve své diplomové práci potom navazuji na uvedenou problematiku nejen zájmem o fyzické podmínky vzniku kresby jako takové (materialita kresby), ale také zkoumáním údělu kresby jakožto fluidního materiálu tvorby, vstupujícího do vztahu s obrazem (kresba jako materiál). Na straně jedné tak dochází ke zpochybňování obrazu a akcentaci materiality ve způsobu nakládání s obrazem, na straně druhé je ovšem materiál představen jako ustavující (zakládající) prvek obrazu, umožňující vůbec jeho vznik. To vše se navíc odehrává na pozadí napětí mezi lineárním kresebným gestem a plošnou ukázněností jednotlivých prací.

Současně mě zajímá i jakási dvojí přirozenost kresby. O té můžeme spolu s Barnettem Newmanem říci, že je nejen fyzická, ale i metafyzická (analogicky pak - že náš život je fyzický, ale také metafyzický). Existence kresby není závislá pouze na hmotě (linie sama o sobě je nehmotným fenoménem), ta ji ovšem činí viditelnou. Stejně tak kresba ani nevypovídá výlučně o své materialitě, ale svými obsahy ji přesahuje. S touto dichotomií souvisí další dvojakost – je jí můj současný zájem o motiv a o jeho vyvrácení (nebo jemněji vytrácení), o zaplnění a vyprázdnění obrazu zároveň.

V poslední řadě se v mé práci v jakési latentní rovině objevuje také problematika tvůrčího aktu a jeho obtížné uchopitelnosti, respektive otázka tvorby a její nepřeložitelnosti, či určité nepřístupnosti ve vztahu k divákovi. Kresba, která je produktem tvůrčí činnosti, a která je zároveň chápána jako (její) materiál, se tímto způsobem nejenže neuzavírá ve své definitivě (hotovosti), ale dokonce se otevírá dalšímu zpracování, sekundární produkci. Materiál tvorby se tak jednoduše řečeno stává obrazem a obraz opět materiálem dalšího zpracování. Hranice mezi

materiálem, výsledkem tvůrčí činnosti a jejím vedlejším produktem, se tak do značné míry rozpadá a stává se nejasnou.

Podobně také tvorba jako proces (nebo jinak řečeno ateliérová práce), ale i její výsledek, téměř jako kdyby stáli v protikladu k formátu výstavy, který často pracuje se sekundárním zpracováním materiálu tvůrčí činnosti. Dílo samotné, nerozlučně spjaté s tvorbou (což je proces v každém případě zahrnující tvůrce), je potom divákovi přístupné vždy pouze zprostředkovaně a to skrze uměle nastavenou situaci. Stáváme se tak svědky mizení určité části skutečnosti, a dokonce i jisté materiálové proměny, která ovšem nemusí být nutně materiální, ale významová.

Nakonec mě zajímá také fenomén opakování v rámci procesu tvorby. Opakování, v závislosti na okolnostech svého vzniku, může nabývat podoby tvrdošíjné systematické repetitivnosti, i téměř nekontrolovaného a automatického vyčerpávání možností. Navíc nemusí být nutně opakováním téhož a může se lišit jak ve svém procesu, tak v konečném výsledku (stejného výsledku můžeme docílit různými způsoby, ale také různých výsledků stejnou cestou). Jak se od sebe liší opakování a to, co se opakuje?

Zájem o kresbu a její mapování

„Kresba ve všech svých podobách a proměnách, je navzdory nejrůznějším dobovým pojetím zcela zásadním fenoménem, provázejícím výtvarné umění od jeho vzniku až po současnost. Dokonce se zdá, že je v dějinách umění něčím zcela mimořádným a nepostradatelným. Pro svou dostupnost, přímost a bezprostřednost je kresba otevřená k zachycování nových myšlenek, ke zkoumání i k experimentům, což jí dává základní potřebné předpoklady pro to být nositelkou změn a vývoje výtvarného umění. Mimoto, snad kvůli své vysoké rezistenci vůči jakékoli snaze ji definovat, nabízí kresba nepřehlednou škálu vyjadřovacích možností a tvůrčích postupů. Kvůli své nespektakulárnosti a materiálové skromnosti stála často na okraji zájmu laické i odborné veřejnosti, přestože byla svým způsobem vždy v centru vizuálního umění. Přes zpětné uvědomění si jejího významu můžeme kresbu ocenit nejen jako dotek umělce nebo generativní prostor myšlenek a pocitů, ale i jako stále

*aktuální a fascinující předmět myšlenkového zkoumání, nástroj výtvarného vyjadřování a specifický způsob myšlení.*¹

Etymologie slova kresba nám může předem prozradit mnohé o její povaze. Slovo samotné bylo za obrození převzato z polského *kreślić*, což je tvar odvozený od slova *kresa*. Polské *kresa* znamená čáru, črtu a své kořeny má v německém *kreis* – kružnice, obvod. Čára zase ve svém dřívějším významu značí hraniční linii, linii vymezující. Zajímavá je také souvislost slov čára a čarovat, kde touto vymezující linií mohl být například tzv. čarodějny kruh (z lidových pověstí známe také kruh zajišťující bezpečí, který je vyznačený svěcenou křídou). Blízkým se jeví i indoevropský kořen *ker* – řezat, který nás vrací k významu slova *črta* – dělat rýhu, brázdu.²

Na začátku dvacátého století se obraz stává předmětem intenzivního zkoumání. Roku 1926 dokončuje Wassily Kandinsky svou knihu *Bod, linie, plocha*³, která odmítá dosavadní názor, že analyzovat a „rozkládat umělecké dílo je cosi zákazného, co zákonitě povede ke konci umění“⁴ a snaží se odhalit jednotlivé výtvarné složky obrazu a jejich silové zákonitosti. Kandinsky dochází k poznání, že každý obraz se skládá ze základních prvků, mezi kterými panuje určité vnitřní napětí, ale také vládnu jisté vztahy a zákonitosti. Jedinečné rozmístění těchto elementů potom utváří celkovou kompozici a spolupodílí se na výsledné podobě obrazu. Těmito základními obrazotvornými prvky jsou bod, linie a plocha.

V kresbě má linie, nebo čára, jak linii v kresbě říkáme, opravdu stěžejní význam. Tvzení, že se kresebná linie skládá z ještě elementárnějších částí, totiž z bodů, je poněkud problematické, proto čáru považujeme za nejzákladnější kresebný prvek. Například již jako děti se na základní škole učíme, že kružnice (jedná se ale i o jiné geometrické útvary, které se v elementární geometrii obvykle reprezentují jako množiny bodů v eukleidovském prostoru – například úsečka, přímka, atd.) je množina bodů, které mají všechny stejnou vzdálenost od dalšího bodu, označovaného jako střed. Tyto body jsou však pouze myšlenkovou abstrakcí, vytvořenou pro potřebu definice. Místo jednotlivých bodů vždy uvidíme pouze čáru tvaru kruhu.

¹ LANGER, J., *Myšlení kresbou*. Olomouc, 2015. Diplomová práce. Universita Palackého v Olomouci, s. 1.

² Srov. LANGER, J., *Myšlení kresbou*. Olomouc, 2015. Diplomová práce. Universita Palackého v Olomouci, s. 23.

³ KANDINSKY, W., *Bod, linie, plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000. Kandinsky napsal knihu roku 1926 jako pedagog a vedoucí Vorkursu na Bauhausu, kde byl ve svém zájmu o analýzu formálního výtvarného jazyka následován dalšími nejen výtvarnými umělci, například svým uměleckým a pedagogickým kolegou P. Kleeem. Celou tuto tendenci zájmu o jazyk uměleckého vyjadřování, bychom potom mohli souhrnně zastřešit pojmem formalismus.

⁴ KANDINSKY, W., *Bod, linie, plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 13.

„Můžeme se také setkat s názorem, že linie v přírodě vůbec neexistují, to jediné co existuje, je hranice. Co je ale linie jiného, než právě tato hranice? Malíř a kreslíř Vladimír Kokolia o kresbě říká, že není málem nic jiného, než nalézání hranic.⁵ Hraničení a definování jsou pojmy navzájem si velmi blízké. Neměla by nás tolik zajímat definice kresby, jako spíše to, co kresba definuje. Suma takových jednotlivých definování nás pak ale zároveň značně přibližuje obecné definici kresby jako takové. Takovýto způsob poznání má podobu něčeho, čemu se ve filosofii říká hermeneutický kruh⁶. Kresba je nedefinovatelná, ale zároveň definuje sebe samu.“⁷

Kromě linie, která je hranicí, můžeme čáru vnímat i jako pohyb. Po pohybu může, ale také nemusí, zůstat fyzická stopa. Linie sama o sobě je totiž nehmotným fenoménem. A proto i tloušťka, která je pro kresbu důležitým a výrazným vizuálním prvkem, má pro čáru především formální význam – je viditelným obalem jinak neviditelného jevu. Čára sama o sobě má potom nekonečně malou tloušťku, je nekonečně tenká (podobně je tomu i s bodem, který je zase nekonečně malý). Linie je tedy pouze zpřítomňována a reprezentována pomocí nejrůznějších (nejen) vyjadřovacích prostředků. Dokonce i fyzická (v materiálu provedená) kresba, jak nám grafologie ale i například čínská kaligrafie připomíná, začíná již mnohem dříve, než se vůbec dotkneme nástrojem formátu. Grafologie, která dokáže z čáry mnohé vyčíst, považuje tah za osobité vedení čáry, do kterého je ten, kdo ho provádí, nesmazatelně vepsán.⁸

Co se vlastně děje při vzniku linie? Něco tak prostého jako čára najednou získává nesmírný význam: rozlišuje něco od něčeho, dává tvar, je hranicí, definicí prostoru, který před jejím vznikem vlastně ani žádným prostorem nebyl, neboť byl nerozlišený.⁹ Význam čáry však nemůžeme omezit pouze na schopnost prostor rozdělovat, protože ho zároveň (a stejnou měrou) také spojuje. Díky ní můžeme mluvit o vzájemném vztahu toho, co je od sebe oddělené. Vztah totiž předpokládá rozlišené entity, které nejsou se sebou navzájem totožné, nýbrž jsou samy sebou.

⁵ Srov. KOKOLIA, V., *Pohled na kresbu* [online]. [cit. 7. 2. 2015]. Dostupné z:

http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

⁶ Hermeneutický kruh je spojen s myšlením Wilhelma Diltheyho, Martina Heideggera a jeho žáka Hanse-Georga Gadamera. Hermeneutický kruh, který je přesněji řečeno vlastně spirálou, zde značí kruhový pohyb porozumění (které ovšem zahrnuje vždy již nějaké předporozumění), kde nám jednotliviny pomáhají lépe uchopit celek a tímto zpětným přibližováním se k celku zase pochopit jednotliviny samotné. Pojem a jeho výraz se takovýmto způsobem osvětlují navzájem.

⁷ LANGER, J., *Myšlení kresbou*. Olomouc, 2015. Diplomová práce. Universita Palackého v Olomouci, s. 24.

⁸ Srov. LANGER, J., *Myšlení kresbou*. Olomouc, 2015. Diplomová práce. Universita Palackého v Olomouci, s. 24.

⁹ Srov. PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann & synové, 2009, s. 81.

Tento izochronní vztah rozdělení a spojení (vymezení a sousedění) můžeme nazvat hraničením. Kresba ohraničuje, vymezuje prostor, ale zároveň je schovaná, vrytá uvnitř. Skrývá se za malbou, za objemy těles, tvoří jejich kostru, strukturu nebo vnitřní uspořádání. Kresba jako by byla základem veškerého tvůrčího myšlení a snažení, jen na sebe v příslušných formách nabaluje další vrstvy, které ji nakonec mohou učinit neviditelnou.

„Kresbou, italsky disegno, můžeme označit jak fyzickou činnost vytváření určitého artefaktu, tak intelektuální proces, při kterém vyvstává myšlenkový návrh (design). Vzniká vzájemným propojením obou činností – koncepční i fyzické. Principiálně je kresba analyticko-syntetická činnost zabývající se budováním souboru vztahů, který je stopou nebo záznamem myšlenkových abstrakcí vnější i vnitřní skutečnosti – tedy její rekonstrukcí i konstrukcí zároveň. Kresba vzniká poměrně rychle a bezprostředně, může se snadno oprostít od zažitých konvencí, je otevřená experimentování, čímž se stává neohraničeným systémem schopným vyjádřit spontánně i ty nejintimnější myšlenky a pocity. Je vlastně vůbec první a jedinou viditelnou formou myšlenky, která je pomocí čar rozložená do základních schémat a znaků a vytváří tak funkční systém vnitřních a vnějších vztahů. Kresbou je promítána skutečnost, ať už fyzická, či duchovní, do materiální dimenze, která se spolupodílí a zároveň zakládá výsledné estetické vyznění. Protože v sobě skrývá velký reflexivní potenciál, je i mimo oblast výtvarného umění důležitým nástrojem zkoumání a poznávání. Historický vývoj navíc ukazuje, že kresba je díky svým kvalitám klíčovým nástrojem vývoje umění, a to i přesto, že nikdy nebyla vysoce hodnocena a nebyla ani v centru pozornosti uměleckého dění.“¹⁰

Špinavé ruce, prázdná síť

Název diplomové práce *Špinavé ruce, prázdná síť* (*Dirty hands, empty net*) neodkazuje k nějakému nezdaru či neúspěchu, jak by se na první pohled mohlo zdát. Oba výroky stojí spíše konjunktivně vedle sebe bez nutnosti vzájemného logického propojení. Špinavé ruce odkazují k manuální, fyzické činnosti, k práci a k materialitě, zatímco prázdná síť ukazuje na způsob jak tuto materialitu uchopit. Síť jako taková potom představuje určitou definici prostoru (dokonce dává vzniknout prostoru, který

¹⁰ LANGER, J., *Myšlení kresbou*. Olomouc, 2015. Diplomová práce. Universita Palackého v Olomouci, s. 24-25.

je ovšem současně jejím předpokladem a ji samotnou umožňuje), nebo k nejjednoduššímu způsobu jeho vyplnění (definování), ale zároveň si s sebou nese ten paradox, že po jeho naplnění (sebou samou) ho zanechá zcela prázdným. Síť, která se stává jistým symbolem struktury (komplexního systému vnitřních vztahů v daném prostoru), je pro nás v podstatě neviditelnou, neboť ji používáme k zachytávání a propojování jednotlivin. To z ní činí svého druhu iniciační materiál umožňující jak vznik vzájemných vztahů tak i materializaci v rámci určitého prostoru. Prázdná síť je tedy v názvu obsažena ne proto, že by čekala na své naplnění, nýbrž proto, že samotná prázdná síť je právě tím, co nás nejvíce zajímá.

Síť také odkazuje k prostředí internetu (k síťové architektuře), ve kterém vizuální materiál neustále fluktuuje, mísí se, přichází do nových souvislostí, přeměňuje se a vytváří nové celky. Obraz se zde stává materiálem, který se může kdykoliv změnit, být znovu použit, zmnožen, nebo deformován. Obraz/materiál tak má i nemá definitivní podobu, je výsledkem i vedlejším produktem zároveň. V bezbřehém prostředí síťové architektury se navíc (možná trochu paradoxně) zdá, že opakování převažuje nad mnohostí. Potenciál nepřeborného množství různorodých informací se omezuje na rychlé sdílení stejných, a nebo podobných sdělení.

Špinavé ruce jsou potom snahou uchopit materialitu kresby jako její podstatnou součást, současně však ukazují i k materialitě obecně a to včetně její špíny a pomíjivosti. Ruce také zastupují akt tvůrčí činnosti a kladou otázku její povahy a umístění v procesu vzniku díla. Co všechno může být materiál a jakou formou tvůrčí činnosti musí být přetaven? Jak se z materiálu může stát kresba? A jak se nakonec tento materiál liší od toho, co je z něj vytvořeno?

Výsledný soubor děl obsahuje jak kresby a jejich vedlejší produkty, tak kresebný materiál, a to vše se záměrnou snahou eliminovat jejich možné hranice a přesné rozlišení. Do celého souboru navíc vstupuje nalezený, syrový, nebo minimálně zpracovaný materiál, který ačkoliv je vizuálně v souladu s pracně a zdlouhavě vytvářenými kresbami, ideologicky je k nim naopak v kontrastu a svou často výraznou samočinnou materiální gestikou vytváří určité polemické napětí.

Soubor kreseb tvořících diplomovou práci je vytvářen pomocí nejméně okázalých a zároveň nejtypičtějších kresebných prostředků jako je papír a grafit. Tato pozornost věnovaná kresebnému nástroji a jeho podložce, vede k materializaci nástroje v práci s grafitem na straně jedné (zhmotňuje se charakter použitého nástroje), a současně k instrumentalizaci materiálu při práci s papírem na straně

druhé (materiál se stává svébytným nástrojem kresby). V kresbách je určitá plošná ukázněnost střídána expresivním gestem, variacemi zaplňování plochy a vrstvením obrazu i materiálu. Často se objevujícím prvkem je motiv sítě, který je symbolem zaplnění prostoru, ale zároveň i jisté prázdnoty, nebo nenaplněnosti. Celou práci potom doplňují jak vedlejší produkty kresby, tak kresebné sondy rozložených, dekonstruovaných, nebo destruovaných kreseb, které se jakožto materiál využitý do krajnosti potkávají s materiálem téměř nepoznamenaným, s kresbou v zárodku.

Mimo to je součástí diplomové práce i série videozáznamů pořízených statickou kamerou tak, aby se divákova pozornost mohla plně soustředit pouze na jednoduché situace, které se v nich odehrávají. Jednotlivá videa zachycují pohled na výřez pracovní plochy stolu, jehož deska je vyrobena z vysokotlakého laminátu (umělý karton, nebo též umakart) s typickým motivem volně protkané sítě vodorovných a svislých čar. Tato síť se stává místem, prostorovým vymezením (definicí prostoru), ve kterém dochází k potenciálně nekonečnému opakování principiálně podobné situace. To mimo jiné znamená, že se otevírá prostor (definovaný vždy určitým systémem) pro generování nekonečných variací (vyčerpávání možností) obrazu (materiálových kompozic, či zaplňování prostoru), prostor, který by se dal s nadsázkou nazvat jakýmsi krasohledem materiálových proměn. Každé z videí tak zaznamenává vznik specifického generativního systému zrodu kresby, která však krátce po svém vzniku vždy opět zaniká, aby mohla uvolnit místo další kresbě, nebo možná jen jiné (další) variaci (potencialitě) sebe samé. Neméně podstatným momentem je také nepřímé zachycení samotného tvůrčího aktu, respektive jeho pouhé tušení odvozené z důsledků, neboť akt samotný není explicitně zaznamenán. Patrný je pouze zásah v podobě vymezení základních pravidel hry, uvnitř kterých se následně odehrává jeden z řady možných výsledků. Podobně jako u kreseb je zde tvůrčí akt tematizován přímo v procesu tvorby samotné, v níž se s náhodou, chybou, opakováním a nebo odchylkou počítá jako s její integrální součástí.

Primárním cílem celé práce pak není záměrné kladení předem formulovaných otázek a následné hledání jejich odpovědí, ani prezentace jakýchsi hotových pravd, nebo pouhá ilustrace určité problematiky, jde spíše o proces nalézání otázek, které se v průběhu tvorby samy vynořují. Pracuji zde s vědomím, že vizuální jazyk je od slov jazykem natolik rozdílným, že do nich nemůže být jakkoliv překládán, ale snad jimi může být komentován a ilustrován. Filosof Miroslav Petříček předkládá

zajímavou paralelu filosofie a umění, která mu slouží jako výchozí bod pro zkoumání vztahu myšlení a obrazu. Podle něj je hermeneutická povaha filosofického tázání, ve kterém se otázka i odpověď osvětlují zároveň, procesem podobným umělecké tvorbě, ovšem s tím podstatným rozdílem, že živlem filosofie je pojem, zatímco v případě vizuálního umění je jím výraz a obraz.¹¹

¹¹ Srov. PETŘÍČEK, M., *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 49.